
EL TANGO
José Wainer
Juan José Iturriberry
ENCICLOPEDIA
43
URUGUAYA
Foto SILVA

El tango

José Wainer
Juan José Iturriberry



No es tarea breve consignar una explicación unitaria del tango. Si hubiera que delimitarlo en el tiempo, diríamos que persistió (¿persiste todavía?) desde hace un siglo a esta parte y que en ese lapso no fue una fórmula cerrada e inmutable, como tampoco lo fue, y eso por mera definición, la propia aventura de la realidad que lo engendró, lo nutrió y lo propagó. Lo principal es que se le pueda nombrar como una totalidad autónoma y singular, como un género, como una actitud cultural, forjados en la contribución innumerable y necesariamente unánime de sus cultores y destinatarios, desde la difusa prehistoria anónima hasta los puntuales registros grabados o escritos que parcelan hoy la identidad de su creación en minuciosas alícuotas.

El espacio del tango ha sido invadido por una profusión de investigaciones, hipótesis, inventarios, su ámbito sonoro desplazado por el silencio de las lecturas. Esta proliferación parece el reverso de la indisciplinada fecundidad de los períodos más ansiosos de producir que de conservar y aprovechar lo ya producido. De la prodigiosa llamarada creativa alimentada con el combustible de las generaciones, hoy sólo quedarían algunas espléndidas cenizas dispersas, y la retorica deteriorada de la nostalgia. Ya lo dijo Vidart, hace bastante, sin duda demasiado, tiempo: "mientras desenvolvía su madeja vital, (el tango) era una actitud, un modo de ser, una respuesta al medio; hoy, clausurados sus escenarios por el portazo del tiempo y desaparecidos sus protagonistas por imperio de la guadaña, se ha quedado sin funciones".



Oculto, difuso, disperso, el origen del tango postula el primero de sus enigmas. Tango andaluz y habanera, milonga, candombe, entretejen morosamente sus hebras para engendrarlo pero no bastan para explicar el misterio. El tango siempre quiso, obstinadamente, hablar por sí mismo.

También Fray Mocho, lo recuerda Ferrer, se adelantó a la posteridad, en 1903, "nel mezzo del camin di nostra vita": "este tango de la actualidad no es ya un pendón de bandería como en tiempos alsinistas y mitristas... Y si no asistimos ya a su ignorada muerte, oímos el fúnebre tañir de la campana que anuncia su agonía". Fénix demasiado frecuente, el *coup de theâtre* favorito, el más frecuentado lugar común del tango ha sido la resurrección. De todas sus constantes, la única que se deja apresar a primera vista es la perpetua auscultación de sí mismo, la tenaz autorrevisión de sus valores capitales, la renovación, como si el cambio, más compulsión que voluntad, le ofreciera el único síntoma de vida. A ese continuo nacer, morir y renacer, a esta versión de ciclo cotidiano del eterno retorno, a esta alternativa (¿o simultaneidad?) de esplendores y decadencias, sólo se puede acceder por la paradoja, por el extremo abuso de la paradoja. El prolongado silencio presente de sus creadores, entre desertores, timoratos o estancados, el vacío de talentos jóvenes que ya se mide por lustros, puede significar, con igual aspiración, el advenimiento de ese círculo vicioso irreversible y terminal, o bien la confirmación radiante de su vitalidad. Si se trata de tango, ¿quién osaría hablar por cuenta y nombre de la posteridad?

A lo largo de estas décadas de tango, el hombre rioplatense se acostumbró a frecuentar, en ese espejo incómodo y revelador, su propia imagen. En una sociedad como la nuestra, fundamentalmente exportadora de materias primas, la cultura puede a veces no ser más que un arbitrio objetivo de dependencia, complementaria de los instrumentos políticos y económicos. Despojado y a tientas, el tango debió forjar sus propias armas, tomarlas, casi al azar, a su alrededor, y enarbolar, sobre ese oneroso, a menudo inadecuado préstamo, en la soledad, la orfandad y la indigencia, una visión original del mundo, trasponerla a magnitudes de arte y ascender otra vez con ella a la realidad.

De padre desconocido

En sus versiones más sumarias, su música responde a los esquemas comunes de las danzas originarias de Europa occidental. De ellas, recibe la sujeción a las tonalidades mayores y menores, en uso desde el siglo XVIII. En el aspecto armónico y formal reproduce textualmente las nociones básicas de la composición europea. Su forma guardó y guarda las estructuras binarias y ternarias, subdivididas variablemente en períodos de ocho o dieciséis compases, a su vez fragmentados simétricamente en subperíodos irreductibles. En oposición a un metro de regularidad implacablemente binaria, alentó formaciones rítmicas tan flexibles que a menudo generaban una suerte de polirritmo cuya sensación se traduce como si las barras del compás desapareciesen. Sus voces corroboran esa filiación: en el principio, guitarra, violín, flauta, y a veces clarinete y armonio; más adelante, aún, piano, y la singularidad determinante del bandoneón. Instrumento alemán éste, de viento, portátil, de una extensión sonora aproximada de tres octavas (en principio) y de un sonido afín al órgano y reminiscencias clavecinísticas en el "staccatto", ha sido uno de los principales pretextos de invención cultivados por el género.

Los sucesivos aportes al estudio de la etimología de su designación no siempre ilustran la interrogante esencial, a saber: deducir de sus orígenes, la naturaleza del tango. En varias lenguas africanas, aparece con la acepción de "bailar", por un lado, o de "tambor", por otro. En Guinea, y desde el siglo XVII, *tango maus* o *tangomas* eran los negros que colaboraban con los traficantes de esclavos portugueses. En el español antiguo, *tangir* ("tango vos el mi pandero") significa tañer, y nos remite al latín *tangere*. La voz puede registrarse diversamente entre indígenas de Honduras (instrumento de percusión), en Colombia (se-

gún Vidart, nombra el rollo de tabaco), en el Japón (una festividad infantil, una ciudad, una abstracción), en España otra vez (una danza popular, un juego), en el Brasil (como antiguo sinónimo de samba) y en México de principios del siglo XIX. El frondoso Vicente Rossi lo declara, aceptablemente, "vocablo africano puesto en voga (sic) en el mundo por los pueblos rioplatenses". Aquí los documentos más antiguos (1802, Buenos Aires; 1808, Montevideo) aluden a los negros y, en efecto, el propio Rossi, coincidiendo con las dos primeras acepciones que Fernando Ortiz recoge en su "Glosario de afronegrismos", afirma que primero fue su tambor, después su danza y por último la ocasión en que se ejercitaban uno y otra. Carlos Vega con mejores pertrechos, subraya la filiación hispana, a través de los tangos zarzueleros, cantados, que conocieron amplia difusión en estas latitudes.

El acuerdo es más fácil cuando se trata de enfocar el género en esa primera infancia de criatura indecisa entre sus modelos inmediatos, pero con perceptibles atisbos de originalidad, al menos en lo que de voluntad de apropiación tiene el remedo. De una sucesión de aluviones, tango andaluz y habanera, milonga pampeana, acaso candombe, emergen, al promediar la segunda mitad del siglo XIX, algunas coplillas preservadas por la trasmisión oral, como ésta, que se cantaba en Montevideo: "Una noche en un bailongo / conocí a la parda Gloria / en el barrio del Mondongo, / del Cerrito 'e la Vitoria".

Carlos Vega, a través de pruebas instrumentalizadas, desplaza la vertiente andaluza al cauce central. El cotejo del "Tango" de Isaac Albéniz y algunos primitivos registros porteños, posteriores en el tiempo a esta instancia, denotan un evidente parentesco a través del diseño rítmico permanente que traza el acompañamiento, como si tango andaluz, habanera y tango criollo formaran un todo homogéneo. A esa médula se superpone la inflexión ventilada de la milonga campera, afinidad que entonces se justifica en la coincidencia estructural. En remotos bailes convocados en las cercanías de los cuarteles, guitarreros, cantores, payadores, prestan al género un giro que después refluiría en ejemplos tan tardíos como las composiciones del pianista uruguayo Manuel Aróstegui, y más adelante, en las de Agustín Bardi o de Eduardo Pereyra.

El maragato Francisco Canaro, más allá de la pura valoración estética, prestaría al género un pujante espíritu de empresa. El sucesivo éxito de sus orquestas coincidiría con la expansión del tango.



Enrique Saborido, pianista uruguayo, autor entre otros de "La morocha" y "Felicia", participaría de la primera afirmación del género. Intérprete, compositor, bailarín, encarnaría la imagen integral del tango de ese período.

El hombre limítrofe



El tango se afinca en los prostíbulos, tránsito del cual todavía se conservan algunos estribillos referidos a personajes y anécdotas del medio. Al llamado de formaciones instrumentales reducidas y ligeras —violín, guitarra, flauta— los frecuentadores ensayan la atractiva novedad inscripta en esas veladas: el baile de pareja abrazada. Estimulada por una ejecución suelta y sin respiro, la danza, a expensas de la música, toma la iniciativa y es el primer rubro específicamente creativo que registra el género., José Sebastián Tallón enfoca a sus protagonistas: "Los bailarines como «El cívico» solían dar allí verdaderos espectáculos orilleros. En una atmósfera de desvarío el individuo se apartaba en dichos casos y aplaudía, invariablemente embriagada, frenética, la turba lupanaria". Su coreografía avasalla las congeladas reglas de las danzas de salón ad usum y se resiste a toda norma: la enumeración taxativa de sus figuras todavía es una deuda que los estudiosos prefieren soslayar. Según Carella: "la regla fija era la improvisación perpetua". La laboriosa memoria de Vicente Rossi describe las veladas de una "academia" montevideana, la de San Felipe, que funcionó hasta 1899, en el Cubo Sur, sobre el linde mismo del Bajo. El cronista asegura que el baile era allí fin y no medio, y que la única exigencia que satisface el personal femenino contratado para servir a los concurrentes es la competencia para acompañar al varón, es decir, para obedecerlo, pero en la danza. Sólo que la coreografía no es sino una transcripción simbólica de las valencias respectivas de cada sexo: "el hombre —prosigue Carella— guía, conduce, dirige, obteniendo los pasos que desea con presiones del brazo derecho —el que rodea la cintura".

Estos bailongos frecuentados por el pobrerío de las orillas tendrían algo de concienzuda provocación, de agresivo desafío. La danza también es una estructura significativa: negar las figuras fijas, intangibles como las instituciones —paso al frente, molinete, reverencia— es también negarse a los valores que se aposentan en los salones. si no amenazarlos. El universo nocturno del instinto, contrapuesto a la luz diurna del orden y la conciencia, de las reglas y el superyo, del poder, en suma, alude oscura pero inequívocamente a otras tensiones. Criatura inesperada, hijo natural adoptado por otros bastardos reales y figurados, no demora el tango en recibir el revulsivo de la maldición, en una sociedad en que apellido y cuna, presupuestos de la legislación de herencia, sacralizan a la propiedad.

Si la danza es un orden, el idioma también es, además, una frontera. La mala cuna del tango pronto se convertirá en un hervidero de heterogéneos aluviones humanos: criollos e inmigrantes, proletarios y subproletarios. Igual que el baile, creación anónima y de rutina, cocinada al fuego de los apremios de esa hibridación social y nacional, el lenguaje sería el segundo término de un par que se haría inescindible en el tango y se encarnaría como temprana afirmación de identidad colectiva de ese mundo.

El malevo, protagonista de este período, sería llamado por Cátulo Castillo "hombre limítrofe". Desarraigado, arrancado, arrojado por la transformación de la propiedad rural, suprimidos sus medios de supervivencia, este criollaje se compone no ya de trabajadores sin trabajo, sino de trabajadores sin oficio. De la desesperación a la mala vida sólo hay un paso, más todavía en medio de una ciudad en expansión galopante. El malevo sucederá al gaucho como materia de elaboración mítica, empresa que acometería la letra de tango cuando la realidad aludida en ella estaba definitivamente clausurada. Bien dice Idea Vilariño que "casi toda edad heroica es cantada *después,* cuando ya ha periclitado, cuando el tiempo transcurrido permite idealizarla, embellecerla, disimular sus pequeñeces, sus horrores". Los cronistas estaban alejados en el tiempo de los episodios que cantaron y ostentaban, sobre todo, otra filiación social. Esta antiepopeya urdida con criaturas antiheroicas y sus apenas soslayadas atrocidades, habla más de los evocadores actuales que de sus presuntos actores. Una época, se ha dicho, nunca se retrata con más precisión que cuando pretende representar a otra. Dos clásicos, entre muchos, circunscriben estos valores: la extrema versión del nihilismo de "Como abrazao a un rencor" (Antonio M. Podestá), la breve pero implacable lucidez de "Por seguidora y por fiel" (Celedonio Flores). En el promedio masivo, esta violencia gratuita, que se consume a sí misma y no repara en infamias y se enarbola como un acto irresponsable, reducida a su inmediatez, desligada de causas, ajena a sus efectos, fue una confortable coartada para el desahogo conformista de una clase media que prohijó y consumió estas imágenes. Los frecuentes tributos de Borges (consumados en sus recientes milongas compuestas a pedido de Piazzolla.) deslindarían este alcance.

La gran lucha americana

Sin embargo, la figura imprescindible para completar el circuito del género la proveería la inmigración. El gran desplazamiento de población europea alcanza al Río de la Plata durante la segunda mitad del siglo pasado. Hablar de la emigración es hablar del capitalismo. Consecuencia de su desarrollo, desempeña dentro de su dinámica un papel múltiple: desplaza y distrae las tensiones provocadas por la desocupación, posterga las fricciones de la lucha de clases y crea, sobre todo, un aliado ideológico de la burguesía en el propio seno del proletariado. La visión del mundo que acoge el inmigrante hace del acatamiento del orden establecido una premisa; la confianza en su destino personal coincide con la confianza en el destino del sistema. Es el reverso del rebelde y la imagen de la existencia que elaboraría el tango, al menos en el ciclo de los discos de Gardel, tomaría de este personaje sus elementos de base. A su presencia tangible en muchos casos ("Galleguita", "Giuseppe el zapatero", "La violeta"), se suma una vasta colección de aventuras que giran en torno al eje excluyente del éxito y el fracaso, de la competencia y el ascenso social, con sus correlativos de rapacidad, traición, hostilidad, desconfianza, cachadores, otarios y "otarios con trampa". Dice Arturo Jauretche que "esta sociedad estuvo siempre signada por el inmigrante con la voluntad de los ascensos individuales. El movimiento social, tuvo así características propias del país, en que se conjugaron la demanda gremial de las reivindicaciones gregarias y la individual afirmación de las posibilidades personales". Embozada o abiertamente, toda peripecia de tango aludirá entonces a lo que Santiago Rusiñol llamó según recuerda Juan Antonio Oddone, "la lucha, la gran lucha americana por hacer dinero..."

Consecuencia inmediata de la inmigración sería la generación de músicos que recogería persuasivamente el legado del tango y lo encaminaría por un rumbo irrevocable. Veinte años después de la llegada de sus padres, y a comienzos de siglo, los apellidos italianos de estos jóvenes saturarían el género. Así, Alfredo Bevilacqua presenta sus primeros títulos a la edad de diecinueve años, en 1893. A los diecisiete, antes de terminar la centuria, Juan Maglio, "Pacho" (de "pazzo"), hace conocer su bandoneón en público. El sanducero Alfredo Gobbi y su esposa Flora Rodríguez llevan el tango a Europa y dejan en sus grabaciones ejemplos del género de un interés inapreciable. Dieciséis años tiene Agustín Bardi en 1900, cuando se presenta en público, empuñando un violín, antes de que la opción por el piano lo convirtiera en el, todavía para muchos, máximo compositor. Con veintidós años, Roberto Firpo preside las veladas en las glorietas de Palermo. A esta promoción pertenece asimismo Pascual Contursi, que señalaría el rumbo definitivo del tango cantado, lo mismo que Augusto Berto y Genaro Spósito (por más señas "El tano"), puntales de la colonización del género por el bandoneón. Ernesto Ponzio, a los quince años, daría a conocer piezas perdurables y reclutaría conjuntos de enjundia. Al filo de la adolescencia, Vicente Greco revistaría entre los mejores músicos, y su vecino, el maragato Francisco Canaro, con dieciocho años, comenzaría una intensa lid por la afirmación de sus orquestas. Las frescas composiciones de Arturo De Bassi, en fin, serían presentadas por su autor en la extrema juventud.

Extrema juventud, energía y vocación, talento y voluntad: los dones de esta generación darían un fruto inmediato, ante el cual toda gratitud puede resultar insuficiente. Tomaron una criatura inacabada —apenas un proyecto incipiente, indiferenciado, no más que unas ganas de realizarse— y devolvieron a cambio una estructura sólida y apuntalada. Cerraron el ciclo precedente, ordenaron su caos e hicieron entrar al tango en su período histórico propiamente dicho. Anexaron la escritura y los registros sonoros, ganaron nuevos frentes de audición. Redujeron el aura de clandestinidad que envolvía su música, la llevaron a Europa y la convirtieron en el niño mimado del París de preguerra. Instauraron el rótulo "orquesta típica" y, sobre todo, establecieron la definitiva combinación de timbres. En fin, consumaron la asimilación del bandoneón.

Tras la huella de remotos cultores del instrumento, tales como la estirpe negra de los Santa Cruz, o el "pardo" Sebastián Ramos Mejía, exploraron sus aptitudes densas y flexibles en el diseño melódico. Aprenden que su aptitud polifónica aventaja ostensiblemente al piano, porque abrien-



El patio del conventillo fue el habitáculo natural del tango y sus protagonistas. Sería también el escenario preferido del sainete criollo, como éste, de "El cantar de los tangos". En el Elías Alippi prolongaría una fórmula que en "Los dientes del perro" obtuviera una abrumadora confirmación de público. Al lado de Alippi, autor y director, aparecen Pepe Arias, Iris Marga, Marcelo Ruggero, Alberto Anchart.

do y cerrando al fuelle es posible mantener indefinidamente la duración de una nota o un acorde. Descubren asimismo que si el violín puede frotar simultáneamente hasta dos cuerdas, es incapaz de configurar, como el bandoneón, siquiera la mínima expresión de una armonía básica. Estas aristas de nobleza enriquecen el arsenal del tango, y si todavía, en los primarios escarceos de que dan cuenta las grabaciones de la época, su voz no desempeña el papel de primer plano que merecía, la simple duplicación del trazo melódico del resto del conjunto empieza a ser ya un despilfarro. Esto que hasta entonces era una rémora, una limitación, se convertiría después en una premisa estética en las orquestas de Osvaldo Fresedo y fresedistas como Di Sarli o Florindo Sassone. Una vez que las posibilidades del instrumento han sido exhaustivamente determinadas, esta escuela reduciría su gravitación sonora a generosos efectos de timbre, por los cuales las cuerdas adquirirían una calidad más tersa.

En la primera década del siglo, el piano todavía es solista. Pianistas de prostíbulos caros (se dice que el instrumento era una inversión de activo fijo) constituirían una escuela suelta, zafia, descarada, pero las versiones para teclado propiciarían sin demora un intenso tráfico editorial en torno al género. Llevado a las agrupaciones, el piano absorbería el papel de la guitarra hasta excluirla por entero y transformarse, a partir de la paciente gestión de Roberto Firpo en el puntal obligado de la ejecución del tango. Firpo aparece en la primera grabación de un conjunto con piano, y aunque en esa instancia sus recursos todavía denotan un esquematismo ingenuo, de imitación del punteo de la guitarra en función acompañante, se encargaría de extender su irradiación. La personalidad de Firpo cubre literalmente este período: la progresiva difusión del tango se confunde con su propia peripecia de director. Junto a él, descollaron los más relevantes; su repertorio fue un vehículo de consagración (caso extremo: "La cumparsita", presentado por Gerardo Mattos Rodríguez en una de sus temporadas de "La Giralda", en la Plaza Independencia). En el cenit de sus triunfos, no obstante, ablandada su tenacidad, moderada su audacia, renunciaría a dar la batalla que otros jóvenes suscitarían a su turno. Durante décadas se enquistó en la modalidad que lo había distinguido una vez; persistió apenas como artificioso remedo de su dorada juventud. Al morir, hace unas semanas, y en una valiosa colección de composiciones, legó una página a "Montevideo".



Un instrumento alemán, que toma su designación del apellido del inventor hamburgués Heinrich Band, proporcionaría al tango su voz distintiva. La exploración de sus nobles aptitudes sería una de las claves de originalidad del género.



Mientras vivía de "tirar la manga" cantando en el mercado y los cafés, el porteño Pascual Contursi "inventaría" en Montevideo la forma cantada del tango, proporcionando con "Mi noche triste" el pretexto decisivo para la incorporación de Gardel.

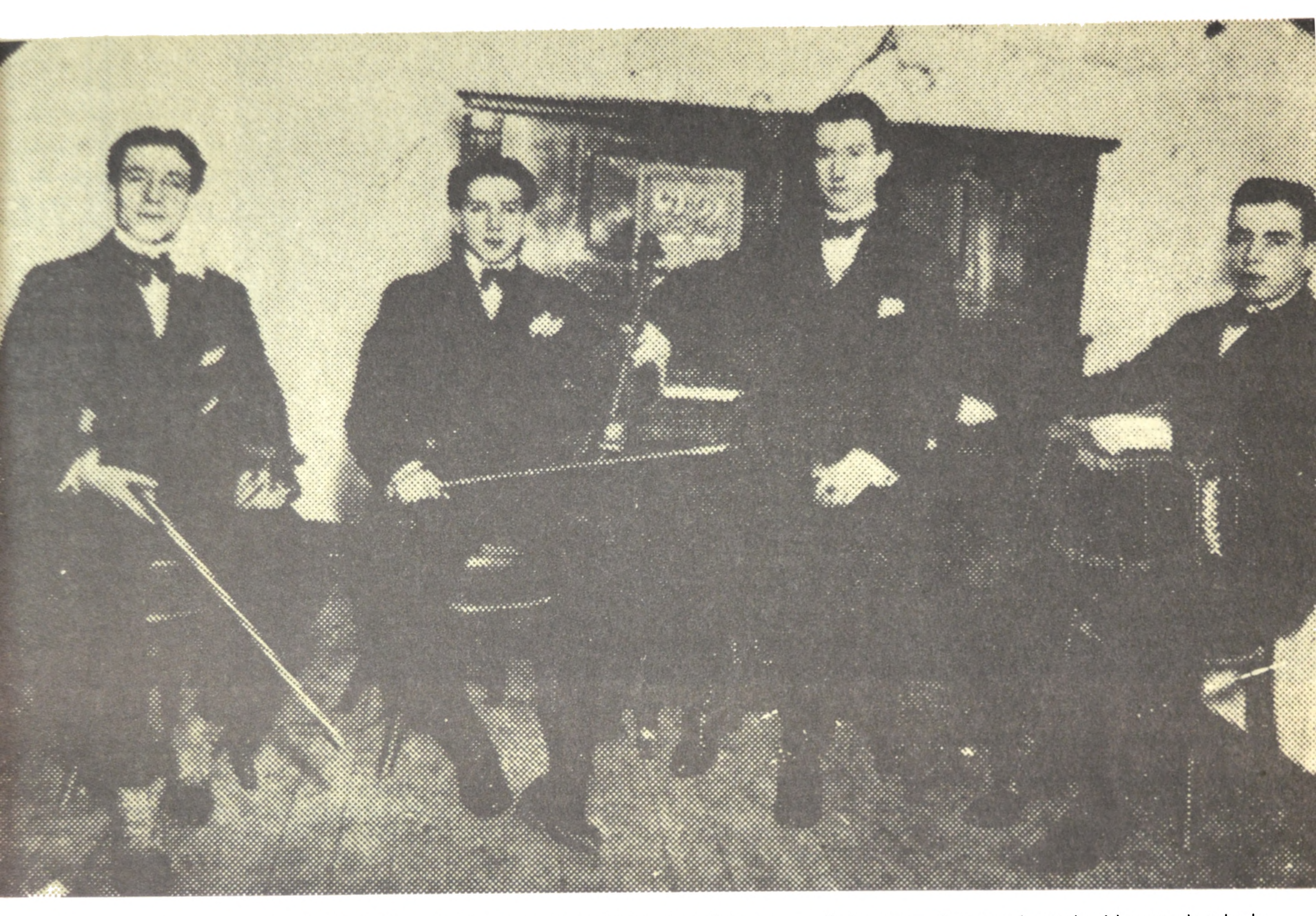
Otras voces, otros ámbitos

En adelante, la orquesta sería el eje del tango, al punto que la crisis de esta formación se confundirá, mucho después, con la del género mismo: ninguno de los ensayos dispuestos para sustituirla reivindicarían el vigor buscado. Hacia 1917, con la introducción del contrabajo de Leopoldo Thompson, Francisco Canaro remata la configuración instrumental poco menos que definitiva, con piano, cuerdas y bandoneón. Una sólida red de distribución y consumo acredita nuevas victorias en el combate por la difusión y lejos ya toda memoria de clandestinidad se institucionaliza y domestica. Sus cultores son, ante todo músicos; la estabilidad de sus actividades les permite vivir de ellas sin necesidad de recurrir a otros oficios (tipógrafos, pintores de letras, albañiles, estibadores, esquiladores, que de todos ellos hubo ejemplo en el período anterior). Entre otras cosas, el tango es ahora un aprendizaje, una técnica, un título, en fin, una profesión. No queda sitio para la improvisación heroica y si los conocimientos se traen del conservatorio cuando se trata de instrumentos tradicionales, en el caso del bandoneón, entre Pedro Maffia y Carlos Marcucci consuman la hazaña de llevarlo al nivel académico, delimitando su técnica y su enseñanza. Desde el reclutamiento de los intérpretes hasta su incorporación en los hogares vía fonógrafo, la clase media rioplatense, descendiente directa de la inmigración, se vuelca al tango, lo permea por todos los poros.

Para alcanzar su madurez, el género necesitará durante una década del flujo constante y depurado de una composición reinventada. Los pianistas Agustín Bardi, Juan Carlos Cobián y Enrique Delfino, el bandoneonista Eduardo Arolas, prepararían el decisivo cambio de cualidad que consumarán alrededor del cuarto de siglo, Julio De Caro y su sexteto. Composición y ejecución, puntualmente diferenciados, entablan su incontenible dialéctica. Una composición más elaborada y densa suscita mayores dificultades a los intérpretes. Una nueva aptitud en los ejecutantes mejora las herramientas de los compositores y los interpela como un desafío. Al decir de Ferrer, "si los antiguos tríos o los posteriores cuartetos habían resultado formaciones aptas para ejecutar por sus cabales un tango a la Villoldo —simple, colorido y de «tempo» ágil—, la «Orquesta Típica», con su instrumental pesado, al tiempo que más rico y con mejores posibilidades musicales venía a contemplar las exigencias estéticas y temperamentales de los tangos de un Delfino, de un Cobián, de un Bardi. En conjunto, pues, las obras de esta nueva hornada de compositores cifraron un cambio capital en la fisonomía del tango rioplatense, borrando definitivamente de su construcción, todo vestigio de aquellas especies que, como la habanera —especialmente— y el tango español o la milonga pampeana, habían precipitado su advenimiento".

Bardi y Arolas se concentran en el aspecto rítmico. Aquel complementa su concepción con una elaboración melódica sin grandes sobresaltos dramáticos, preservando cierta reminiscencia campera. La pujanza de Arolas, por su parte, se traduce en ritmos persistentes sobrepuestos a trazos melódicos sencillos, de pocas notas, que resaltan la intensidad del esquema. Juan Carlos Cobián y Enrique Delfino se inclinan a una tendencia donde la melodía recibe el acento principal. Cobián comparte ciertas premisas estéticas de Bardi, por las cuales su refinado instinto lírico se refleja en formaciones temáticas muy plácidas. Sólo, y como es normal en esta modalidad, los saltos de octava cumplen a lo sumo una función ornamental preparatoria de frecuentes pasajes modulantes, merced a los cuales sus páginas destilan un tenue dejo melancólico. Delfino, por último, que residió varios años en Montevideo, y aquí escribió algunos de sus títulos y actuó en público, estrenando, entre otros, "Sans Souci", excedió el papel conferido hasta entonces al piano, para acceder mediante su depurada inventiva a un tratamiento más convincente y pleno de sus múltiples posibilidades, más allá de la simple línea melódica acompañada de acordes. Ya como solista, o por su participación en el trío formado con Osvaldo Fresedo, en bandoneón, y Tito Roccatagliata, en violín, o por la inventiva de sus tangos de pathos más acentuado que los de Cobián, su figura prestaría al enriquecimiento del género un caudal imprescindible.





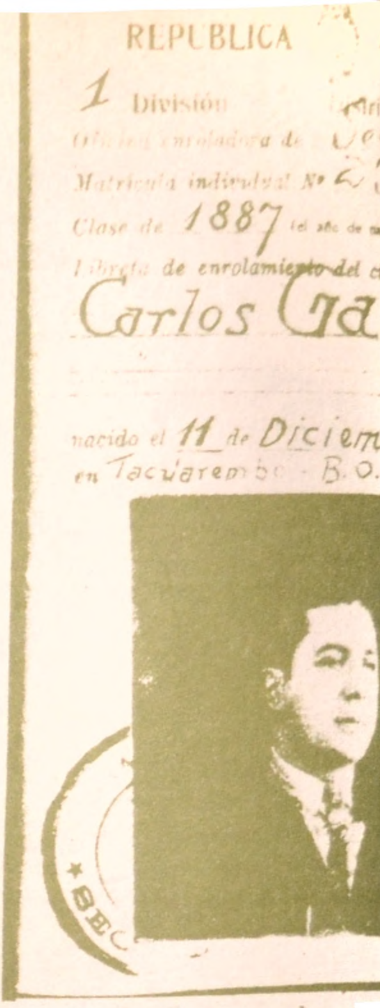
El estudiante de arquitectura Gerardo Hernán Mattos Rodríguez compuso en el piano de su Federación —calle Ituzaingo— la pieza más popular del genero de todos los tiempos. Ese origen lo confirma la carátula de su primera edición. Tras el estreno en la temporada de Roberto Firpo en "La Giralda", el cuarteto uruguayo Alonso-Minotto haría la primera grabación en la RCA de Buenos Aires. Alumno de Prudencio Aragón, el "Yoni", introductor del tango en Montevideo hacia 1907, el pianista Alberto Alonso formaría una agrupación atildada y sólida, que constituía en 1917 una de las mejores muestras de interpretación. Alonso se integraría al bandoneonista Minotto Di Cicco, del barrio Tres cruces —Dante y Patria, hoy Acevedo Díaz—, y a los violinistas Juan Troccoli y Juan José Castellanos.

Ciudad invadida

En los anales de tango de Montevideo, el nombre del compositor de "Re-fa-si" significa una fecha decisiva. Sus actuaciones en el café Sarandí (debajo de los arcos de la vieja Pasiva, costado sur de la Plaza Independencia, casi sobre Juncal) y su traslado al inmediato y más amplio Sport, promueven una demanda multitudinaria para el género. Delfino actuaba primero en dúo con el violinista Federico Lafémina (que ya había actuado junto a Firpo y Juan Carlos Bazán en "Hansen") y luego, para hacer trío, con el bandoneón de Minotto. El éxito promueve la competencia y más allá de las "pensiones" reservadas en que se baila, son los cafés del centro (de acuerdo al testimonio de Céser L. Gallardo) los responsables de este florecimiento tardío en Montevideo. Las relaciones entre las dos capitales del Plata eran muy promiscuas por entonces, y si por 1916 Juan Delgado, José Benincasa, Angel Romano y Armando Artigas toman los sábados el vapor de la carrera, salvan a Boca Juniors del descenso y regresan el lunes por la mañana (recibidos y despedidos invariablemente por los coros de la colonia genovesa), Buenos Aires, a cambio de eso, nos retribuye con algunos de los principales carteles de tango: en diciembre de 1915, el café Bon Marché presenta a Juan Maglio, y al año siguiente La Giralda propicia las temporadas regulares de Roberto Firpo. Otros locales se incorporan, como el Pigall, anexo al teatro Royal (Bartolomé Mitre y Buenos Aires), o el Moulin Rouge, en los altos del Casino (Andes y Colonia). La actividad permanente propicia formaciones más estables, en que los músicos se compenetran y comienzan a delinear el papel de cada instrumento en la concertación y en el basamento armónico. Montevideo ofrece entonces un relevante ejemplo de tales conquistas, con la agrupación de Alonso - Minotto, presentada por el café Nuevo, 18 de Julio y Ejido: una depurada técnica de ejecución e interpretación, un esbozo de ordenamiento armónico, una mayor precisión de marcación rítmica, el recurso a la contramelodía para flexibilizar la estricta métrica binaria, justificarían el entusiasmo que provocó en la ciudad el primer conjunto que grabó "La Cumparsita".

No paraba en eso la circulación del tango en Montevideo. A otros músicos, como la familia Láurenz, Edgardo Donato, Carlos Warren, se añade el nombre de un cantor,





REPUBLICA
1 División
Oficina enroladora de
Matrícula individual Nº
Clase de 1887
Libreta de enrolamiento del c
Carlos Ga
nacido el 11 de Diciem
en Tacuarembó - B.O.

La persistencia de Carlos Gardel, un nombre, una figura, una biografía, especularía ante todo con el doble enigma de su destino: su origen discutido —tema para el cual el periodista uruguayo Avlis ha

afincado de tiempo atrás en esta orilla, especializado en atribuir versos repentistas a los tangos más conocidos. Pascual Contursi, se cuenta, concibió en esas azarozas temporadas los versos de "Mi noche triste" y otros de sus títulos. Era una tarea relegada y solitaria, porque si en sus primeros momentos el tango fue, por excelencia, cantado (y en ese período la uruguaya Pepita Avellaneda resultaría la figura más representativa), y a pesar de algunas letras de gran éxito circunstancial, se requirió del aporte de Contursi para echar las bases definitivas de temática, concepción, lenguaje, forma, para que la variante se convirtiera en una especie diferenciada dentro del género. De Contursi se ha dicho que "llevó el tango de los pies a la boca" y el aserto —atribuido a Discépolo— contiene por eso un doble contenido de verdad. El canto popular alentaba por entonces una preferencia acentuada por las formas del campo; el descollante dúo Gardel-Razzano cultivaba el hoy llamado "folklore del sur" y no pensaba extender su repertorio al tango. Otro tanto ocurrió con los demás cantores de Buenos Aires (Higinio Cazón, Gabino Ezeiza, José Bettinotti, los uruguayos José y Arturo de Nava, Saúl Salinas) o de Montevideo (José Mayuri —el legendario Pepo recordado por Alberto Mastra en "Miriñaque"—, Juan y Pedro Medina, Américo Chirif, Néstor Feria, Juan Pedro López, José y Humberto Correa, y un tanto después los más jóvenes, el citado Mastra, Eugenio Pascual, Roberto Fugazot): salvo en el caso de estos últimos, "Mi noche triste" es un episodio demasiado tardío (1917) para conmover sus prácticas.

Como todos ellos, si cuadra, también Contursi improvisa una tarima arrimando dos mesas de café; como casi todos ellos, vive penosamente del óbolo que recauda al cabo de sus canciones entre los asistentes. Por encima de la innegable calidad de lenguaje y la fluidez de sus recursos, significativamente (nos remitimos a los otros fenómenos concomitantes ya reseñados, y subrayamos sobre todo la fecha) el tango descubre explícitamente el horizonte espiritual de la clase media. Se trata de un mundo inerte, pasivo, a la expectativa: "no puedo cerrar la puerta / porque dejándola abierta / me hago ilusión que volvés". El personaje, sin urgencias y recluido, padece sin sobresalto una suerte de indefinida postergación del ser; el tiempo es absorbido por el estrecho, inmóvil, casi mineralizado, espacio del cotorro. Entre las diversas soluciones extremas que se alzan al personaje, reivindicación de sí mismo (ante "el otro bacán mejor", de "De vuelta al bulín", o "ese otario", de "Yvette", o "aquel guapo malevo que la sacó a bailar", de "Pobre corazón mío"), o bien la renuncia, o aún el suicidio, suspende su responsabilidad, delega el riesgo, soslaya, evade. La regla que Contursi instaura con "Mi noche triste" y que él mismo cumpliera en una obra ceñida a una unidad de conjunto casi obsesiva, identifica la actitud de sus personajes en el amor con la postura de su clase ante la realidad. Por haber ilustrado en sus tangos una visión pequeño burguesa del mundo, definió el destino del género; dicho a la inversa, la clase media necesitaba una versión tan literal como ésta de su propia perspectiva para asumir enteramente al tango. En este mundo competitivo, la traición (piénsese en "Flor de fango") parece el único desenlace posible a toda peripecia. El ascenso y la ruina, inquietudes que la clase media recibiera del legado inmigratorio, también dan el signo de la obra de Contursi; su mérito —aprehensión instintiva de la realidad— que es también su simultánea limitación —ausencia de valoración—, explicarían el éxito: es decir, los dos recíprocamente, ninguno por separado.



aportado una investigación poco menos que taxativa, de enorme mérito intrínseco—, su conjeturada muerte. Más allá de tales accidentes, la única leyenda inagotable es la condición impar de su arte.

Mito bien administrado

"Gardel es el cantor por antonomasia del pueblo rioplatense". Repetido en todos los calibres, tonos e intenciones, este venerado idealismo no deserta en ninguna alusión dirigida al cantor, desde el día siguiente, o quizá un poco después, de su muerte. Vidart añade: "todos los cantores que han sucedido a Gardel en el consenso popular cuentan con un sector de incondicionales y otro de detractores. Pensemos solamente en Hugo del Carril o en Alberto Castillo. Gardel sólo tiene admiradores o no los tiene". Esta imagen póstuma que Gardel nunca pudo disfrutar en vida nos viene de la diligente industria que administra el patrimonio de su mitología: arte, figura, biografía. Y nos resistimos con premeditación a tomarla literalmente en cuenta, al menos en primera instancia. Más vale recordar las fluctuantes alternativas de su popularidad, en lo objetivo, y las compulsiones y el desgarramiento que definen a todo artista, en lo subjetivo. Es difícil asegurar que los ejemplos traídos por Vidart hubieran disputado "incondicionales" y fomentado "detractores", pero, con otro nombre, voz y repertorio, tales personajes coexistieron al éxito del "Mago" y alguna vez supusieron arrebatarle la posteridad. Ignacio Corsini y Agustín Magaldi fueron entes reales y la estadística beneficiaría al tango si algún día calculara en qué proporción se repartieron las apuestas hasta 1935.

Gardel no nació tanguista, se hizo, y con cautela, y pie de plomo, con una reticencia y un celo explicables en quien demoró, en el mejor de los casos, hasta cumplir los treinta años para incorporarse al género. Pero cuando lo encontró, también cumplió, a renglón seguido, la consigna de rehacerlo. De él recibió un arduo sentido autocrítico, y se lo devolvió aumentado. Fue tan mutable como el mismo período que le tocó protagonizar, al lado de músicos más jóvenes. Su insatisfacción fue quizá el mejor tributo que dedicó al género, a su público, a sí mismo. Suena a paradoja, pero conviene recordar con Cadícamo, que así lo cuenta: "Y cuando alguien por quemarle incienso / le decía al morocho, ingenuamente: / «el tango a vos te debe mucho Carlos» / —Gardel le respondía humildemente— / «yo soy el que le debe mucho al tango»".

La gran aventura que documenta, palmo a palmo, la discografía de Gardel es la fundación de una especie central dentro del género. Larga opción perpetuamente renovada, resultó la fuente obligada para todo el desarrollo posterior de la forma cantada del tango. Sin antecedentes claros, toda versión vocal, sin excepción, se clasificará (puesto que Gardel carece de precursores) por referencia al "Mago". No tuvo alternativa: debió inventarlo casi todo, compartir las conquistas de sus contemporáneos, trasmitir las suyas, corregirse, pulirse. Lejos de haber entablado la fórmula congénitamente perfecta, su madurez fue tan indecisa (si puede hablarse de madurez) como un comienzo. Entre las seguras claves de su vigencia, habrá que anotar ese implacable sentido autocrítico. Si fue un predestinado (¿lo fue?: en todo caso ningún intérprete podría aspirar como él al título), su predestinación resultó una conquista cotidiana de la voluntad. Conviene fijar la imagen de un Gardel desvelado, inseguro, temeroso. Chas de Cruz recuerda un encuentro de 1933: "Mirá pibe, . . .si te quedás todo el año en Buenos Aires, a los seis meses no te dan la hora". Continúa el mismo cronista: "la temporada del Nacional iba floja y se propuso a Gardel apuntalarla apareciendo en escena con sus guitarristas, como «fin de

fiesta». Sólo dos o tres días hubo «fin de fiesta», ya que las magras entradas a veces no llegaban a cubrir el estipendio convenido".

Al influjo de Gardel, la demanda de piezas para canto suscita una inmediata floración de letristas, en la que descuellan los nombres siempre vigentes de Celedonio Flores y Enrique Cadícamo. El "negro" Flores hizo del lenguaje popular un arma fluida, afilada e irónica para recoger la temática instaurada por Contursi y dilucidarla, rectificarla y enriquecerla con una constante de lucidez que se hace más nítida con el transcurso del tiempo. Penetrante cronista de su mundo, crítico implícito de los esquemas fáciles con que ese mismo mundo fue reflejado por el género, la temática del ascenso, como expectativa o como frustración, tuvo en su obra un deslinde minucioso. En "Mano a mano" ("hoy sos toda una bacana"), en "Audacia" ("te cambiaron pobre mina"), en múltiples ejemplos de esta aportación clásica, la diferencia irreductible entre los dos universos promueve una afirmación de valores de los que reniegan la "pelandruna abacanada" y sus iguales. Más allá del previsible desenlace de estas evasiones ("te engrupieron tontamente"), las letras de Flores encarnarían una altiva afirmación de los valores de clase: "Pan" proporcionaría una de las materias menos perecederas del tango, y "Corrientes y Esmeralda" una áspera y depurada lección de lirismo.

La extensa tarea de Enrique Cadícamo, distendida a lo largo de cuatro décadas y media, suele distraer a los exégetas (Noemí Ulla, por ejemplo) de sus constantes, irrevocables. En esta vasta y heterogénea composición alienta, como un latido incesante, el escepticismo desesperado, cuyo escenario invariable (la gran ciudad tentacular: "Anclao en París") carece de salidas. La clausura se presenta a sus personajes en una revelación siempre breve y contrastante, que el letrista suele descargar en un fogonazo de pocos versos morosamente preparados a lo largo de la composición ("y chau Buenos Aires, no te vuelvo a ver"). "Nostalgias", "Cuando tallan los recuerdos", "Berretines", "La luz de un fósforo", "Pompas", "Los dopados", sin necesidad de penetrar al texto mismo, los títulos bastan, aluden a la fugacidad irreversible y, consiguientemente, a la desesperación. "La casita de mis viejos" refiere la muerte de la ilusión, "La reina del tango" culmina en el "tango grotesco / del juicio final", y la progresión de "Los mareados", "amor, pesar, dolor" se corresponde a otra de "Al mundo le falta un tornillo": "crisis, bronca y hambre". Esta composición ilustra como después haría insistentemente Discépolo, la mirada torturada que a su realidad dirige la clase media proletarizada de principios de la cuarta década. Mundo de derrota, pesimista, que con variables de lucidez, coraje, nobleza literaria trazaría la letra de tango como un ciclo coherente, esa especie de mono-mito que Gardel encarnaría sin pausa. Entre esas pausas hay que incluir, siquiera de pasada, contribuciones tan valiosas como la de José González Castillo, Nario Battistella, Carlos Marambio Catán, y sobre todo la de Francisco García Jiménez, memorable creador de "Suerte loca", "Barrio pobre" y "Rosicler".



La experiencia de Julio De Caro, fundador del sexteto que hacia mediados de la tercera década del siglo renovó toda la concepción del género desde la raíz, es el eje del tango. Desde entonces, todos continuadores o rivales, se clasificarían en relación a esa referencia decisiva.

Cambios sustanciales

La nueva generación nacida con el siglo plasmaría al promediar la tercera década la tranformación decisiva del género. La vanguardia se perfilaría en el sexteto dirigido por Julio De Caro y formado por un grupo de ejecutantes tan fundamental como el mismo conductor. Su hermano, el pianista Francisco, sus bandoneones, Pedro Maffia, Pedro Laurenz, Armando Blasco, formarían el tronco central del tango, a partir de entonces. A todas las exigencias del intérprete del género agregarían, y más todavía, antepondrían, su cuidadosa formación. La calidad de la factura se convertiría en el valor central, y para servirlo De Caro puso el acento en la instrumentación. Su propósito era doble: por un lado, tratar a cada voz, como individualidad, atendiendo a sus peculiaridades; por otro, permitir las apariciones solísticas en función de los desarrollos sugeridos por cada giro melódico.

Los más originales talentos que surgirían después, habrían de acudir consecuentemente a esta cantera de hallazgos. Culminarían las premisas decarianas llevándolas hasta los extremos lógicos de sus consecuencias, pero nadie más allá de los cambios de grado pero no de sustancia. La fecunda inventiva de sus miembros hace difícil una clasificación exhaustiva de sus recursos, que se expandieron infatigablemente sin alterar, empero, la fisonomía siempre nítida de su estilo. Papel relevante tocaría a Francisco De Caro, cuyos solos por lo común se prolongaban hasta la cadencia terminal, o la cadencia a la dominante, a modo de cesura en la mitad del fragmento. Sus atributos de pia-

nista, amplia gama sonora, timbre homogéneo, permitían extraer un generoso rendimiento a las aptitudes específicas del instrumento.

Si bien el sexteto no abusó del recurso contrapuntístico, se servía discretamente de él en contracantos fugaces, que raramente excedieron unos pocos compases, orientados en su desarrollo hacia indefectibles centros tonales rematados con acordes resolutivos, o con armonías sobreentendidas. Cabe recordar que el propio De Caro (y sus principales músicos) proveía al grupo una manera de composición acorde a las exigencias y a las posibilidades de su personal. Su grabación de "El monito" es casi un muestrario de aptitudes, desde los silbidos a dos voces en trama armónica hasta los "glissandi" en el contrabajo con arco, y el efecto percusivo de "lija", obtenido por la frotación de las cuerdas del violín delante del puente ("rascar", en la jerga). A lo largo de la discografía de De Caro se puede seguir tangiblemente la consumación de los criterios definitivos de la concertación instrumental, con un hábil empleo de los timbres para el papel concertante de cada instrumento dentro del conjunto. Los enlaces de acordes se hacen flexibles y prestan a la línea melódica una fluidez desconocida. La dinámica de la ejecución se puebla de sutiles transiciones y la estructura de las piezas se distribuye en secciones contrastantes.

El personal básico del sexteto vendría del que dejó vacante Juan Carlos Cobián, al emprender uno de sus frecuentes viajes. Sustituido por Francisco De Caro, el grupo conservaría a sus puntales: Julio en violín, Pedro Maffia, bandoneón, y Leopoldo Thompson, contrabajo, a quienes se agregaría el fuelle de Pedro Laurenz, vuelto tiempo atrás de Montevideo (donde se le recuerda actuando hacia 1922 en el recreo "Au bon Jules", cancha de bochas, plantas y pedregullo, en 18 de Julio y Minas). Cada uno de estos ejecutantes fue, por sí mismo, un manantial incesante para el tango. Más allá de su figuración en el sexteto, definirían los principios esenciales de la ejecución tanguera en su respectivo ámbito. Maffia inauguró las posibilidades virtuosísticas del bandoneón, sin hacer de eso pretexto para jactancias suntuarias. Su muelle y voluptuoso sentido del ritmo, los insólitos cromatismos que incorporó a la exposición melódica lo singularizarían para siempre. Laurenz y su pareja Blasco comparten igual capacidad de virtuosismo y la llevan a una magnitud eminente. Se apartan de Maffia con un talante de ejecución más vigoroso, de poderosa envergadura rítmica. Una plétora de jóvenes asimilaría sin demora estas enseñanzas y se prepararía para irrumpir en la creación tiempo después, haciendo de ese mero aprendizaje frecuente pretexto de ostentación.



Pedro Maffia exploró a fondo la materia sonora del bandoneón, delineó sus posibilidades, lo justificó estéticamente. En toda su vasta contribución de solista, director, compositor, mantendría una tónica de refinamiento, que lo distinguiría definitivamente.

El período consagra una calidad de músico integral que también se perpetuaría en los seguidores de la escuela. Solistas deslumbrantes que también resultan grandes directores y compositores de relieve: la regla incluye a Julio De Caro, Pedro Maffia, Pedro Laurenz, Osvaldo Pugliese, Aníbal Troilo, Alfredo Gobbi, Astor Piazzolla, por no enumerar sino a los principales. Paralelamente, Osvaldo Fresedo plasmaría un estilo diferenciado, en que su personalidad de director absorberá otras valiosas facetas, de ejecutante y compositor. Su atención se inclina obsesivamente, casi, a cuidar la calidad del sonido, en el timbre y la dinámica. Sin asomo de duda, en la integración de sus orquestas predominó siempre el sector de la cuerda, valiendo el piano por sus agregados de color y los bandoneones, como aporte subsidiario, aunque, obviamente, imprescindible. Esta concepción arroja un resultado de perfeccionismo sofisticado, una atmósfera ondulante y ligeramente enrarecida, con subrayados de melodismos mórbidos que tendrán su mejor ilustración verbal en las letras impregnadas de tardío modernismo que eligiría el director para sus cantores. Di Sarli adheriría a estos principios, aunque les superpone su poderosa vena rítmica de pianista, sustentada en una opulenta mano izquierda.

Y mientras la radio, a lo largo de esa tercera década del siglo incorpora un nuevo ámbito de difusión, los frecuentadores montevideanos todavía pueden encontrar arcaicos tríos de bandoneón, guitarra y violín en los locales de la Unión, el "Puerto Rico" y "lo de Fusco", que preservan la semiclandestinidad de la remota atmósfera cuartelera de los primeros tiempos. Los mediatizados bailarines se congregan en las veladas del Parque Hotel, servidas por la orquesta del pianista Carlos Warren. Otros locales, como "Los Rosales", en Lavalleja y Jackson, o la Sociedad Italo-Uruguaya, 8 de Octubre y Garibaldi, reúnen una concurrencia de familia, formal y sabatina, de morigerada coreografía. Por su lado, los cabarets, que en su período de mayor expansión alcanzarían la cifra de catorce, tienen sus puntos altos en el "Chantecler" (sucesor del "Moulin Rouge"), el "Pigall" y —ya en el Bajo— el "Plus Ultra", así bautizado en homenaje al bi-plano español que hizo la travesía del Atlántico en 1927. El carnaval propicia también los origi-

nales, esperados y hasta hoy vigentes tangos de Soliño, Fontaina y Collazo.

Los músicos jóvenes tienen en el conjunto de Julio De Caro un modelo intangible, y la devoción no le hace ascos, frecuentemente, al plagio indisimulado. En Montevideo, el sexteto del pianista Angel Sica y el bandoneonista Francisco Maquieira recogería con solvencia esas preceptivas. Un joven pianista, que todavía no había alcanzado los veinte años, esperaba las remesas de discos Brunswick que recibía la tienda "La Japonesa" de su Durazno natal, para estudiar exhaustivamente las infalibles versiones del sexteto. De esa incipiente vocación extraería después César Zagnoli las notas de su radiante personalidad de pianista hasta alcanzar destinos como las orquestas de Manuel Buzón, Alfredo Gobbi, Argentino Galván, Joaquín do Reyes, Elvino Vardaro, sin contar su memorable trío de Montevideo. El propio Vardaro encarnaría en la segunda mitad de la cuarta década al mejor legatario de las fecundas enseñanzas decarianas: su sexteto, en el que revistaban el pianista José Pascual y el bandoneonista Aníbal Troilo, a través de la aislada provanza de un acetato de una sola faz, ("Tigre viejo", de Salvador Grupillo), será una de las venerables frustraciones de la discografía tanguera: nunca traspuso el linde de la difusión comercial. Sobre la huella de Gardel, y después de haber Canaro incorporado establemente a su orquesta el cantante en 1924, la forma cantada del tango adquiere una relevancia creciente, primero en los solistas, después en figuras adscriptas a diversas orquestas. En ese marco, descuella Mercedes Simone y sus impares atributos.



El éxito de la exportación del tango, estimuló la aventura cosmopolita de muchos músicos. Esta pose de la orquesta de Eduardo Bianco, durante su temporada en el Kursaal de El Cairo, 1930, es un síntoma de las desfiguraciones que esa instancia imprimió al género.

Almas en punto muerto

En esa vertiente, habrá de inscribirse la obra de Enrique Santos Discépolo, que centraliza toda la temática de la letra de tango, la destila e ilustra en una obra compacta y coherente, planeada y cumplida con una obstinación asfixiante. Quintaesencia la imagen del mundo que a los letristas confió la clase media como si se tratara de sus vicarios. Para decirlo con palabras de Norberto Galasso, Discépolo "sintetiza el panorama social de Argentina y del mundo en ese sombrío período", "cuestiona... la posibilidad de una vida moral en la sociedad competitiva, de cuya entraña misma surge la idea de que el hombre es el lobo del hombre". Otra cita capital, del propio Discépolo, declara: "los hombres se dividen en dos grandes grupos: los que muerden y los que se dejan morder". En esa sociedad de la larga crisis de la Década Infame, sus composiciones renegarían persistente, estentóreamente de la ética recibida. Para acentuar más aún su perspectiva, cada una de esas letras es cantada, mejor, prorrumpida por un protagonista envuelto, asediado, hostigado por la realidad. Y la recurrente presencia del amor no es más que un reactivo. Con más nitidez aquí, la actitud de este amante en el amor, es la actitud ante la realidad de la clase que representa (la pequeña burguesía rioplatense que, tras algunos escarceos, se reconocerá en esta composición). Los datos de esa realidad (hostilidad: "la gente es brutal"; extravío: "sin rumbo, desesperao", "perdido en la tormenta" —verso que en "Tormenta" Discépolo recoge literalmente de "Secreto"—; el abuso y la traición: "burla atroz de dar todo por nada", "me engañó tu voz", "por ser bueno me pusiste en la miseria"; la violencia indescifrable: "caos que horroriza y espanta"; el desamparo: "el hombre anda sin cueva", "a un paso del adiós / no hay un beso para mí"; la inercia: "punto muerto de las almas") expuestos en un tenaz capítulo de quejas, convierten al protagonista en una especie de pira humana, a la peripecia cotidiana en un holocausto y a la existencia en una experiencia de infierno. Como sobre Job, las aflicciones parecen desplomarse sobre un personaje inerte, que "mira desde afuera", sobre un derrotado inerme ("y me entregué sin luchar"). Aquí no parece haber otra salida que la evasión ("la poesía cruel / de no pensar más en mí"). Esta elisión de la realidad se apuntala en una doble maniobra complementaria: el pasado mítico idealizado ("Y pensar que en mi niñez tanto ambicioné") y el temor al futuro ("son ganas de olvidar, terror al porvenir"). Mundo inhabitable que coincide puntualmente, así se tomó el trabajo Gasasso de probarlo, con cada instancia de la Década Infame, descripta lacónicamente por los meros títulos: "condena", "martirio", "infamia", "desencanto", "canción desesperada". Más allá de la hagiografía o la diatriba, sería difícil encontrar un cuadro más tenso y sobrecogedor de ese mundo; el temprano "Que vachaché" precisaría la denuncia: "la razón la tiene el de más guita". Esta clave de escepticismo que parece regir todo el mundo discepoliano (y se trazaría nítidamente en "Cambalache") es también como lo dice Ernst Fischer, "muchas veces *protesta* contra la ideología dominante, el resultado negativo de ésta... Los que dominan más bien desean confianza, optimismo, afir-



Enrique Santos Discépolo, que estrenó en Montevideo "Que vachaché" —gran escándalo— y "Esta noche me emborracho" —indiferencia hermética—, llevaría hasta el extremo la temática profunda de la letra de tango. Su obra, denodada parábola de la rapacidad y la desesperación, resultaría uno de los ciclos más unitarios e inspirados del género.

mación". El estreno montevideano, 1926, de "Que vachaché" promovió uno de los escándalos de la década; años después el gobierno argentino prohibiría la trasmisión de estos tangos.

Homero Manzi mezcló su juventud con la militancia estudiantil y el ejercicio de la poesía ("...cien muchachos locos/que hacen la simbiosis/—pampeanamente rara—/ de Yirigoyen y de Marx"). A poco del golpe de 1930, García Jiménez lo recuerda cuando "lo expulsaron de la Facultad por pertenecer a los rebeldes «estudiantes de alpargatas» que en 1930 desfilaban por la calle Florida para establecer distingos con otro tipo de calzado que gobernaba «de facto» al país". También lo evoca su condiscípulo Arturo Jauretche: "Manzi nació poeta... fue poeta y de los buenos desde la infancia; mucho antes de que García Lorca fuera conocido, el mismo género de lirismo y la misma calidad campeaba en los versos de aquel muchacho de barrio. Estaba en la conscripción Manzi, cuando me dijo un día: «tengo por delante dos caminos, hacerme hombre de letras, o hacer letras para los hombres». Y así fue como sacrificó la gloria para dar su talento a una labor humilde, convertido en letrista de canciones". Si la simultaneidad de política y poesía en que transcurrió su vida no ha dejado ninguna constancia expresa en su obra, habrá que observar mejor el conjunto. Tributo obstinado al mundo humilde, la creación de Manzi no responde al mesianismo populista con que se suele condescender a "jerarquizar el arte del pueblo", sino que invirtió los términos y alcanzó la difícil proeza de que el pueblo jerarquizara su arte. Ese persistente canto a los barrios proletarios, sus criaturas y sus episodios, tiene alguna variante de irónica reivindicación:

Rosedal,
Parnaso decadente,
donde duermen las musas
cien veces benditas de los intendentes.
Cada vez que contemplo tu lago
sarcófago de fetos y de un descuartizado
siento unas ganas locas de adornarlo con tachos
latones
botas viejas
con una cama jaula
con una escupidera
igual que en los fangales de Pompeya.

La penetrante aptitud visual que denota este ejemplo, sería dato central en la aportación de Manzi. La manifiesta intención de rescate que ilustran "Sur", "El último organito", "Barrio de tango", "Tal vez será su voz", "El pescante", sería su actitud dominante ante una realidad que transcribe como en un inventario. Inventario de la "cultura de la pobreza" —marbete que alguna vez Vidart extendió al tango—: el poeta nunca quiso otra cosa que ser un portavoz de ese mundo y escaló uno de los niveles de lirismo más puro que hayan alcanzado las letras rioplatenses. Las letras en doble acepción, incluida aquella que Manzi desdeñaba.

Si el corte urbano de Manzi es horizontal, el de Homero Expósito es, por el contrario, vertical. Mundo de obreros ("Farol"), de la clase media ("Esta noche estoy de tangos"), de la burguesía ("Ventanal", "Maquillaje"), recoge también la vieja problemática de la afirmación individual. Otra vez, el tema, desde "Percal", sería el ascenso ("ir al centro, triunfar"), sólo para mostrar su ficción en desenlaces implacables de frustración. Es un mundo hermético y póstumo ("sueños de un millón de obreros" y "anhelos que no han sido", "montón de esperanzas/que irán camino al olvido" y seres que se consumen "soñando en vano"). Los contrastes entre el ser, el hacer y el tener, la imposibilidad de realizarse en este mundo, la frustración inexorable de una clase se cifran en ese contorno sobrecogedor que rodea las "Tristezas de la calle Corrientes" y se encarnan en seres inertes de los que la voluntad parece haberse retirado: "nos habían suicidado", incurre Expósito, en su ejemplo extremo. Sin duda fue el letrista de mayor inventiva verbal de todos los tiempos. Esta misma perspectiva se trasmitiría por Cátulo Castillo (la desintegración irremediable, desenlace de "La última curda") y en el hijo de Pascual Contursi, José María, cuya obra es recorrida por una misma imagen obsesiva ("si me envolvió la noche / con su cerrazón").

Del postdecarismo a la crisis

En la obra de estos creadores y otros, que los acompañaron con menor medida de elocuencia, encontraron las orquestas pretexto de un repertorio riquísimo, que alcanzaría su pico en la quinta década del siglo. La persistente influencia del legado decariano emergería en lo que Ariel Martínez designa post-decarismo. Las orquestas que protagonizaron esta tendencia durante el período (Aníbal Troilo, Osvaldo Pugliese, Alfredo Gobbi) adoptaron las preceptivas dictadas por el sexteto de De Caro en algunas pautas esenciales de la interpretación, con especial referencia a ciertos aspectos: "tempo", concertación y ritmo. Así, en los solos que imprimen a la composición un carácter decisivamente lírico se echa mano del "tempo rubato", el que se configura especialmente en solos de violín (Gobbi, o Camerano, solista de Pugliese, p. e.) o de bandoneón (Troilo). Por el contrario, el "tempo giusto" se inserta en los momentos de la composición en que la melodía discurre por diseños figurados, especialmente en las variaciones que culminan la obra. Por lo general, son pasajes confiados a la fila de bandoneones, mientras el resto del conjunto acompaña con figuras rítmicas regulares, para rematar un ralentando que se prepara pocos compases antes aunque en la mayoría de los casos el final "acude" sorpresivamente en los acordes terminales.

En el aspecto rítmico, quizá Gobbi y Pugliese sean quienes con mas fidelidad se atienen a las premisas decarianas. La melodía original tomada textualmente (o poco menos) dicta las inflexiones del ritmo, y la particularidad, que comparten, de acentuar fuertemente el primer tiempo de cada compás, parece una consecuencia inevitable de aquella causa. En este rubro, Troilo atenúa la marcación para permitir la introducción de mayor número de figuraciones en la línea melódica.

En el aspecto de la concertación, Pugliese tiende a tomar el material melódico propuesto para filtrarlo a través de notorias variantes de tratamiento. En el cotejo de grabaciones, "Tierra querida", tango de Julio De Caro, ilustra cabalmente la riqueza de ideas de Pugliese. En la sección de este tango escrita en el modo menor (solo de violín-corneta en la versión de De Caro), el arreglo que presenta Pugliese nos proporciona estas variantes:

1ª vez	tutti	carácter rítmico
repetición	pizzicatto del contrabajo y efectos percusivos	carácter rítmico
2ª vez	violín solo	carácter melódico
repetición	violín solo	carácter melódico
3ª vez	violín solo y cuerdas en contracanto	carácter melódico
repetición	violín solo y cuerdas en contracanto	carácter melódico



Esta serie de caricaturas ilustra el tributo de Hermenegildo Sábat a Aníbal

La versión se enriquece en muchos aspectos. La sola variante de asignar a distintos instrumentos cada repetición temática, los alternativos enfoques rítmicos y melódicos y la matización "forte-piano" con que divide en partes iguales la primera sección contribuyen a realzar los méritos intrínsecos de la composición.

El influjo decariano ejerció su hegemonía durante por lo menos de tres décadas, si lo contamos por grados de intensidad creativa. Hubo otras líneas, menos exigentes, menos inspiradas, pero en el período que va de 1930 a 1960, la tendencia absorbió la iniciativa y el interés. Por encima de diferencias, Troilo, Pugliese y Gobbi dieron siempre testimonio de su filiación. En este largo itinerario, ciertas incorporaciones oficiaron como una especie de multiplicador que aceleró el curso de la historia. Tal el caso del arreglador, figura cardinal que llega por el camino un poco torcido de las experiencias "sinfónicas" perpetradas por Fresedo, De Caro y Canaro hacia 1935, para capear la alarmante crisis que vivía el género. De esos olvidables tanteos quedó la necesidad, hasta entonces insospechada, de la escritura previa de las instrumentaciones. Liberada la orquesta del estrecho aposento de la ejecución memorista, las últimas rémoras de arcaísmo fueron abandonadas. En fin, estas nuevas perspectivas, que introdujeran Argentino Galván y el maragato Héctor María Artola, atrajeron a un núcleo de compositores ambiciosos e inspirados que contribuirían a redondear uno de los períodos mas ricos del tango.

El ambivalente piano de Pugliese —introspectivo en los solos, avasallante en la conducción de los acompañamientos— conduciría una orquesta en la que siempre revistó un



Junto a él, Sábat repasa al personal que lo acompañó en el período creativo más intenso.

personal de primera magnitud, dotado de una relevancia que siempre excedió el límite del conjunto (compositores, directores, arregladores, amén de solistas). La orquesta aplicaría creativamente las invenciones de Julio De Caro, configurando un universo dramático, a veces sombrío y siempre atenido a una exigencia de autenticidad que hoy mismo puede justificar por sus cabales un lenguaje enlentecido en el ritmo de sus hallazgos, pero igualmente denso y fundamentalmente veraz. Aníbal Troilo, por su parte, favorecido por una superlativa aptitud de solista (conjugaría las disímiles maneras de Maffia, Láurenz y Ciriaco Ortiz, para generar al mayor bandoneonista de todos los tiempos, pese a que sus aptitudes técnicas son menores comparativamente aun con quienes lo han sucedido en el instrumento), dueño de una condición de líder impar en el decurso del género, reclutó en su primera formación músicos de la talla del pianista Orlando Goñi, y después al contrabajista Enrique Díaz ("Kicho") y al bandoneonista Astor Piazzolla. También los principales representantes del canto post-gardeliano, Francisco Fiorentino, Alberto Marino, Edmundo Rivero, Raúl Berón y en menor medida, Roberto Goyeneche y el uruguayo Carlos Olmedo, militarían junto a Pichuco quien desde el primer momento y en base a un enfático tratamiento de la fila de bandoneones luciría un estilo vigoroso y una inventiva poco menos que exhaustiva para los detalles.

La aparición de Horacio Salgán a mediados de la quinta década, pese a que postergaría las grabaciones hasta 1950, quiebra en cierto modo la continuidad de la línea decarista. Pianista eminente, Salgán acentúa, aun a riesgo de unilateralidad, un juego de variante rítmica que le dicta su origen y aprovecha, notoriamente, los medios del instrumento, netamente percusivo. En su período de fecundidad máxima (se extendería al menos hasta 1957) la imaginación de Salgán, que escribía sus propios arreglos, así fuera siquiera en los tango de orquesta sola, haría de cada versión un microcosmos sorprendente y llamativo, de brillo superficial, a veces, agudo siempre, agresivo. La inclinación favorita de Salgán era atomizar los elementos de la interpretación, fragmentar hasta su mínima expresión la estructura musical. Ejemplos de contraste pueden ser Gobbi y Zagnoli. Del violinista se podría decir que llevó los supuestos ortodoxamente decarianos a una alternativa de barroquismo que lo diferencia dentro de la escuela. Característico de su esquema, el empleo de la variación le permite delinear una originalidad acendrada. En sus efectos agridulces, alterna cuartas aumentadas y quintas disminuidas con una regularidad que no mengua su riqueza. Zagnoli, por su parte, uno de los primeros pianistas del propio Gobbi, sometió la constante del estilo decariano de ejecución a la variable de la influencia de Di Sarli, hasta conseguir una de las versiones más densas y "milongueras" que haya mostrado el tango en nuestra ciudad. Otras muestras de calidad y ambición dieron la medida de la intensa circulación del tango en Montevideo, entre los mismos topes de tiempo en que el decarismo floreció en Buenos Aires. De todas maneras, como en el citado caso de Sica-Maquieira, la influencia porteña sería ahora una referencia esencial en la labor de músicos y cantantes, que se clasificarían siempre por relación a sus grandes modelos trasplatinos, incluido el consumo del mismo repertorio. En la alternativa, fue Troilo el que prestó las pautas dominantes para un círculo fervoroso, del que se

recuerdan, entre los más veteranos, a Enrique Pellejero y Roberto Lurati (que compartió cartel con Zagnoli), y más adelante Juan Cao, Roberto Cuenca, Oscar Desándalo, Hugo di Carlo (que contó con músicos como Edgardo Pedroza, Pedro Severino y después Oldimar Cáceres), el binomio José Puglia-Edgardo Pedroza (carmelitano que tocó en pareja con Salgán, cuando el casino de Carmelo funcionaba como paseo de fin de semana para Buenos Aires, circa 1950), y después aún Oldimar Cáceres, bandoneonista de depurada escuela (alumno del argentino Enrique Pollet). Cáceres añadiría al modelo Troilo las derivaciones de Piazzolla, incluso las formaciones experimentales de octeto, bandoneón solo y cuerdas (aunque un poco antes, y tras las huellas de Troilo-Grela, formaría pareja con el guitarrista Carlos Ferreiro Freire). El influjo de Piazzolla gravitaría también en otros músicos jóvenes, como Manuel Guardia (Quinteto de la Guardia Nueva) y Ariel Martínez (Trío Nuevo). El bandoneonista argentino Toto D'Amario, bien conocido por su trayectoria porteña, apuntalaría la actividad del tango entre nosotros, desde fines de la pasada década, con formaciones ortodoxas y solventes, en que descuella desde hace unos años el pianista Darwin Viscusso. El denso sonido y la aptitud virtuosística del bandoneonista Eduardo Galián completaría el importante aporte de San José de Mayo al tango, impar, aun en comparación con Montevideo, en nuestro país: Francisco Canaro, Héctor María Artola, el musicólogo Casto Canel, Ariel Martínez y el citado Galián.

Pero es justamente en Piazzolla donde parece detenerse la carrera de incesante enriquecimiento que el género encarnaría a lo largo de un siglo. Su música vital y explosiva es apenas el corolario de una personalidad infatigable y generosa, que viajó, estudió, experimentó timbres nuevos y el sonido de los viejos, varió formaciones, compuso con un fervor huracanado una obra que vale por su coherencia y su inspiración: el mismo espíritu que introdujo el sexteto De Caro, en suma, llevado al extremo de sus consecuencias lógicas y liberado de toda inhibición. Más allá del balance de una aportación que encarna ya sin discusión la esencia más pura del género (y hay que repetirlo y releerlo: literalmente, la esencia más pura del género), conviene reparar ahora en su dilatada soledad, la ausencia de alumnos y continuadores que apliquen creativamente sus enseñanzas (como él hizo, a su vez, con las que recogió en De Caro, Vardaro, Pugliese, Troilo, Gobbi) o simplemente lo acompañen en la vanguardia.

Los quince años de soledad de Piazzolla son los quince años de crisis del tango. ¿Crisis, frustración? A lo largo de este trabajo siempre quisimos —tras las huellas, entre otras, de la invalorable tarea de Ferrer— destacar la identidad entre las conquistas estéticas y la batalla por la difusión. El tango también se valió de su circuito de masas, y muchos de sus cultores lo utilizaron para elaborar una consecuente pacotilla que algunos, desde falsas trincheras populares, defendieron en nombre de las estadísticas de venta. A esa retórica reaccionaria, hay que anteponer la seriedad, la intensidad, la tortura inclusive, con que los mejores intérpretes entendieron su misión (tómese el caso de Gardel, entre muchos), compartiendo las mismas alternativas de compulsión, desgarramiento y plenitud a que se traduce, en términos psíquicos, la aventura del arte, al menos desde el romanticis-





César Zagnoli, el "Potrillo" de Durazno, es el más firme cimiento de calidad que ostenta el género en nuestra ciudad. Sin disputa, el mejor músico uruguayo de tango de todos los tiempos, vuelca en la conducción de su trío el invalorable aprendizaje de un largo periplo porteño, al lado de Eugenio Nóbile, Juan Canaro, "Mumo" Orsi (el mismo puntero izquierdo de Independiente, inventor del "gol olímpico", seleccionado argentino, campeón mundial con Italia, que empuñaba el violín), a Juan Carlos Cobián, a Alfredo Gobbi en la boite "Sans souci", a Juan D'Arienzo, a Alberto Castillo, a Joaquín Do Reyes, a Argentino Galván, a Elvino Vardaro (en el memorable, aislado disco 78 r.p.m. Columbia, con "Pico de oro", de Cobián, "El cuatrero", de Bardi, arreglos de Artola). Al lado de Zagnoli, militaron algunas de las figuras principales de Montevideo: Cáceres, bandoneón, Trinchitella, contrabajo, en el primer trío; Di Matteo y Casco, después; Jaurena y Trinchitella, nuevamente, por fin.

mo. Quisimos poner el acento sobre sus verdaderos héroes, los creadores, aun a costa de dejar por el camino de las enumeraciones algunos nombres imprescindibles. Quisimos poner el acento en la coherencia de su visión del mundo, que en los más lúcidos e inspirados sería una elocuente denuncia de una realidad oprimente. Contra la vigencia de una concepción importadora del arte, opuso su tenaz consigna de prestar a su sociedad una elaboración deliberada de su imagen. Volvemos a la difusión, quizá porque la frustración del tango sea la de la clase que lo adoptó. La cultura de masas es un frente de la batalla ideológica y quizá las armas del género pueden parecer vetustas. Si traducimos los términos abstractos de esta definición de Edgar Morin a los hechos concretos que nos circundan, tendremos la medida exacta del significado de la vacancia del tango: "la tendencia homogenizante es al mismo tiempo una tendencia *cosmopolita* que tiende a abolir las diferenciaciones culturales nacionales en beneficio de una *cultura* de grandes áreas transnacionales". Y esas "grandes áreas" tienen un signo.

BIBLIOGRAFIA SUMARIA

CARELLA, Tulio. — *El Tango, mito y esencia.* Buenos Aires 1967.
COUSELO, Jorge Miguel y CHIERICO, Osiris. — *Gardel, mito-realidad.* Buenos Aires, 1964.
GALASSO, Norberto. — *Discépolo y su época.* Buenos Aires, 1967.
GALLARDO, César L. — *Crónica montevideana del tango antiguo.* Montevideo, 1969.
GARCIA JIMENEZ, Francisco. — *El tango. Historia de medio siglo: 1890/1930.* Buenos Aires, 1965.
Así nacieron los tangos. Buenos Aires, 1966.
Estampas de Tango. Buenos Aires, 1968.
FERRER, Horacio Arturo. — *El tango, su historia y evolución.* Buenos Aires, 1960.
Historia sonora del tango. Montevideo, 1964.
ROSSI, Vicente. — *Cosas de negros.* Buenos Aires, 1958.
SABATO, Ernesto; DI PAULA, Tabaré y LAGOS, Noemí. — *El tango, discusión y clave.* Buenos Aires, 1963.
TALLON, José Sebastián. — *El tango en su etapa de música prohibida.* Buenos Aires, 1964.
ULLA, Noemí. — *Tango: rebeldía y nostalgia.* Buenos Aires, 1967.
VEGA, Carlos. — *Danzas y canciones argentinas.* Buenos Aires, 1936.
VIDART, Daniel. — *El tango y su mundo.* Montevideo, 1967.
VILARIÑO, Idea. — *Las letras de tango.* Buenos Aires, 1965.

EL PERIODO DE FECUNDIDAD

	ORQUESTAS	SOLISTAS	COMPOSICION	LETRAS	CANTO
1910 a 1920	Augusto P. Berto Juan Maglio Genaro Spósito Vicente Greco Roberto Firpo Eduardo Arolas Francisco Canaro Típica Selecta	Arturo Bernstein (b) Tito Roccatagliata (v) Enrique Delfino (p)	Agustín Bardi ("Qué noche") E. Arolas ("El Marne") José Martínez ("Pablo") Juan Carlos Cobián ("El motivo") E. Delfino ("Milonguita") G. Mattos Rodríguez ("La cumparsita")	Pascual Contursi ("Mi noche triste")	Carlos Gardel
1920 a 1930	Osvaldo Fresedo Juan Carlos Cobián Julio De Caro Pedro Maffia Cayetano Puglisi Vardaro-Pugliese	J. M. Rizzutti (p) J. De Caro (v) Francisco De Caro (p) Pedro Maffia (b) Pedro Laurenz (b) Armando Blasco (b) Osvaldo Pugliese (p) Elvino Vardaro (v) Armando Federico (p)	J. C. Cobián ("Mi refugio") O. Fresedo ("Sollozos") J. De Caro ("Boedo") F. De Caro ("Loca bohemia") P. Maffia ("Arco iris" c. Sebastián Piana) O. Pugliese ("Recuerdo") E. Delfino ("Frivolité") P. Láurenz ("Un poema") Lucio Demare ("Río de oro")	José González Castillo ("Griseta") Enrique Cadícamo ("Pompas") Francisco García Jiménez ("Siga el corso") Celedonio Flores ("Mano a mano") Enrique S. Discepolo ("Qué vachaché")	Carlos Gardel Azucena Maizani Mercedes Simone Charlo
1930 a 1940	Elvino Vardaro Pedro Laurenz Osvaldo Fresedo Aníbal Troilo Carlos Di Sarli Demare - Vardaro	A. Troilo (b) José Pascual (p) O. Pugliese (p) Orlando Goñi (p) Lucio Demare (p)	P. Maffia ("Taconeando") Joaquín Mora ("Divina") J. Pascual ("Arrabal") J. C. Cobián ("Nostalgias") E. Vardaro ("Miedo") O. Pugliese ("La beba")	E. S. Discépolo ("Cambalache") E. Cadícamo ("Nieblas del Riachuelo") J. M. Contursi ("Por calles muertas") A. Le Pera ("Volver") Homero Manzi ("El pescante")	Carlos Gardel M. Simone Charlo Ada Falcón A. Maizani A. Rodríguez Lesende Roberto Ray Libertad Lamarque Francisco Fiorentino
1940 a 1950	Aníbal Troilo Osvaldo Pugliese Osvaldo Fresedo Lucio Demare Carlos Di Sarli Alfredo Gobbi Francini - Pontier Astor Piazzolla Florindo Sassone Joaquín Do Reyes Horacio Salgán	Simón Bayur (v) Enrique Camerano (v) Enrique Alessio (v) Emilio Barbato (p) Raúl Kaplun (v) Elvino Vardaro (v) Enrique Francini (v) Osvaldo Ruggiero (b) Juan José Paz (p) Máximo Mori (b) Atilio Stampone (p) Carlos Figari (p) H. Salgán (p)	A. Troilo ("Tres y dos") M. Mores ("Cristal") O. Pugliese ("Adios, Bardi") A. Gobbi ("Orlando Goñi") A. Piazzolla ("El desbande") A. Pontier ("A los amigos") O. Fresedo ("Mi viejo reloj") E. M. Francini ("Mañana iré temprano")	F. García Jiménez ("Rosicler") H. Expósito ("Trenzas") H. Manzi ("Sur") E. S. Discépolo ("Cafetín de Buenos Aires") Cátulo Castillo ("Tinta roja")	F. Fiorentino Raúl Berón Alberto Marino Alberto Podestá Roberto Rufino Oscar Serpa Edmundo Rivero Eduardo Adrián Nelly Omar
1950 a 1960	Aníbal Troilo Osvaldo Pugliese Osvaldo Fresedo Carlos Di Sarli Alfredo Gobbi Horacio Salgán Mario Demarco Juan Carlos Howard Francini-Pontier Octeto Buenos Aires Enrique Francini Astor Piazzolla Atilio Stampone Leopoldo Federico Osvaldo Manzi César Zagnoli Los Astros del Tango	L. Federico (b) O. Manzi (p). Roberto Pansera (b) Antonio Marchese (b) Antonio Ríos (b) Julio Ahumada (b) Jaime Gosis (p) E. Vardaro (v)	O. Ruggiero ("Parado") Y. Spitalnik ("Bien milonga") J. Basso ("Once y uno") A. Troilo ("Responso") M. Demarco ("Entrador") A. Gobbi ("Camandulaje") A. Pontier ("A mis amores") J. Garralda ("La zapada") A. Piazzolla ("Marrón y azul") H. Salgán ("A fuego lento") E. Balcarce ("Pata ancha") L. Federico ("Sentimental y Canyengue" c. Víctor Felice) O. Pugliese ("Corazoneando")	C. Castillo ("La última curda") H. Expósito ("Te llaman malevo")	Edmundo Rivero Raúl Berón Roberto Goyeneche Miguel Montero Blanca Mooney

Referencias: (b) bandoneón; (v) violín; (p) piano.

HISTORIA ILUSTRADA DE LA CIVILIZACION URUGUAYA

El próximo martes aparece

Enciclopedia No. 44

La democracia política

Un sistema de gobierno que sólo funcionó en contados países nórdicos, alcanzó en un pequeño estado de América del Sur su plena expresión. Cómo se logró tal hazaña y cómo se la destruyó es el tema que desarrolla el profesor Germán W. Rama.



Cuaderno No. 44

La doma del poder

A través de los textos más significativos de los políticos uruguayos, de la época se nos revela el tenaz esfuerzo para limitar las atribuciones del Poder Ejecutivo, embridar sus excesos y establecer la vigencia de las leyes.

Ya están en venta las tapas para que Ud. mismo encuaderne su colección de Enciclopedia Uruguaya. Solicítelas a su proveedor habitual.

ENCICLOPEDIA URUGUAYA

Publicación semanal de Editores Reunidos y Editorial Arca, del Uruguay. Redacción y Administración: Cerro Largo 949, Montevideo, Tel. 8 03 18. Plan y dirección general: Angel Rama. Director ejecutivo: Luis Carlos Benvenuto. Administrador: Julio Bayce. Asesor historiográfico: Julio C. Rodríguez. Dirección artística: Nicolás Loureiro y Jorge Carrozzino -artegraf. Fotógrafo: Julio Navarro. Impreso en Uruguay en Impresora Uruguaya Colombino S. A., Juncal 1511, Montevideo, amparado en el art. 79 de la ley 13.349 (Comisión del papel). Agosto 1969.